

África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 27-28: 9-22, 2006/2007

Para uma leitura pós-colonial de António Aurélio Gonçalves: o potencial subversivo da imitação em *Pródiga e Virgens loucas*

Rebecca J. Atencio*

Resumo: Apesar de ser geralmente reconhecido como um dos mais talentosos escritores cabo-verdianos do século vinte, António Aurélio Gonçalves tem recebido pouca atenção da crítica literária, que o considera mais universal do que propriamente cabo-verdianos. Este ensaio propõe uma leitura pós-colonial de duas noveletas de Gonçalves, *Pródiga* e *Virgens loucas*, ambas as quais são baseadas em parábolas bíblicas. Uma análise destas duas obras a partir do conceito da imitação de Homi Bhabha e do estudo de Linda Hutcheon sobre a paródia revela a sua natureza subversiva e põe em dúvida a caracterização de Gonçalves como um escritor “universal” ou “europeizado.”

Palavras-chave: António Aurélio Gonçalves, “Pródiga”, “Virgens loucas,” imitação, paródia, estudos pós-coloniais.

Por muito tempo, era comum acusar a geração da revista *Claridade*¹ em Cabo Verde de uma identificação excessiva com a Europa e de evasão político em face aos problemas resultantes da condição colonial do arquipélago. Os críticos do movimento não precisavam ir mais longe para justificar a sua

* University of Wisconsin, Madison. E.U.A.

¹ Fundada por Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa, *Claridade* marcou o início da busca da cabo-verdianidade na literatura do arquipélago. Os nove números da revista, dos quais os primeiros três são considerados os mais formativos em termos do seu projeto literário, foram publicados intermitentemente entre 1936 e 1960.

denúncia do que o ensaio de Baltasar Lopes no quarto e quinto número da revista, “Uma experiência românica nos trópicos,” que defende as raízes europeias da língua e da cultura crioulas. Embora a condenação, feita principalmente pela geração posterior de escritores cabo-verdianos que entrou em cena nos anos 50 e 60 do século passado, vá se abrandando com o decorrer dos anos, ainda existe a necessidade de rever a produção literária dos claridosos sob a ótica dos estudos pós-coloniais. Uma releitura da obra de António Aurélio Gonçalves, colaborador de *Claridade*² e freqüentemente apontado como o escritor mais “europeu” – ou melhor, europeizado – do grupo, sugere que a aproximação da tradição ocidental nem sempre constitui um ato simples de identificação com o colonizador. A partir do conceito da imitação tal como ele é formulado por Homi Bhabha e do estudo fundamental de Linda Hutcheon sobre a paródia, procuro mostrar neste trabalho como Gonçalves subverte o discurso colonial através da reinterpretação paródica de duas parábolas bíblicas nas noveletas *Pródiga* (1956) e *Virgens loucas* (1971).

IMITAÇÕES IMPERFEITAS: O PODER NA DIFERENÇA

No ensaio “Of Mimicry and Man,” Bhabha define a imitação colonial como “the desire for a reformed, recognizable Other, as a *subject of a difference that is almost the same, but not quite*” (p. 86, ênfase de Bhabha). Em outras palavras, a repetição é sempre imperfeita por causa de uma diferença fundamental que necessariamente distancia o colonizado do colonizador, perpetuando a relação hierárquica entre os dois. O discurso da imitação é, portanto, altamente ambivalente, pois valoriza a semelhança, mas também requer a diferença para garantir a sua própria existência. É precisamente nesta diferença, fonte da ambivalência, que Bhabha vê a possibilidade de subversão.

As versões originais tanto de *Pródiga* como de *Virgens loucas* tomam como epígrafe trechos de parábolas bíblicas, a do Filho Pródigo e a das Dez Virgens, respectivamente.³ Desta maneira, o autor assinala a sua intenção de

² O crítico Arnaldo França questiona, porém, a tendência de encaixar Gonçalves no movimento *Claridade*, considerando que a participação do escritor na revista, apesar de ativa, era mais na capacidade de *free lancer* (Prefácio de *Recaída*, p. 8).

³ Curiosamente, em versões posteriores de *Pródiga* a epígrafe é omitida sem explicação. Norman Araújo inclui uma tradução dela para o inglês no seu breve comentário sobre a obra de Gonçalves: “How many of

imitar o texto central da cultura ocidental, a Bíblia. Em *Signs taken for Wonders*, Bhabha observa que o livro europeu, nomeadamente a Bíblia, é recorrente na literatura pós-colonial como símbolo do poder discursivo do colonialismo, “insignia of colonial authority and a signifier of colonial desire and discipline” (p. 102). Para ele, a imitação de um livro ocidental pelo sujeito colonial necessariamente implica, portanto, uma mudança no texto, uma diferença. Esta modificação do original subverte a autoridade colonial que o livro europeu representa. A Bíblia é paradigmático neste sentido. Para ilustrar este ponto, Bhabha conta a história de um missionário em Bengala que descreve como os bengaleses recebem com grande alegria os seus exemplares da Bíblia, dos quais eles usam as páginas como papel de embrulho (*Of mimicry and man*, p. 92). Neste exemplo, a tentativa de modelar os colonizados na imagem do colonizador cristão fracassa porque os bengaleses atribuem outra finalidade ao Livro Sagrado. A imagem da destruição da Bíblia pelos colonizados capta o potencial subversivo da imitação que forma o centro do argumento de Bhabha.

Nas duas noveletas de Gonçalves, a modificação do texto original se realiza através da substituição dos protagonistas bíblicos por seu oposto: o Filho Pródigo é trocado por uma filha pródiga e as Dez Virgens por três prostitutas. Em *Pródiga* o autor inverte a oposição binária homem/mulher que, de acordo com a perspectiva feminista, forma a base da lógica e da cultura ocidentais. De maneira semelhante, em *Virgens loucas* ele substitui a figura da virgem, sagrada na tradição cristã, pela da prostituta, universalmente aviltada. Algumas das metáforas mais potentes do Oeste são trocadas pela realidade dura do arquipélago, na qual a mulher se torna protagonista do drama caboverdiano com o êxodo dos homens que emigram para terras distantes. Em suma, as heroínas das duas noveletas de Gonçalves constituem o que Bhabha denomina “sujeitos coloniais impróprios” (p. 88), no sentido em que, por serem prostitutas, são figuras transgressoras. A inversão dos protagonistas bíblicos constitui, então, um gesto altamente subversivo, desestabilizando o discurso colonial.

my Father's hired servants have bread enough and to spare, but I perish here with hunger! I will arise and go to my Father and I will say to Him: 'Father, I have sinned against heaven and before You' (Lucas 15: 17-18, citado em Araújo, p. 159).

Mais do que apenas imitações, *Pródiga* e *Virgens loucas* são paródias dos textos bíblicos originais. Em *A theory of parody*, Linda Hutcheon elabora um estudo deste modo de expressão que é particularmente útil para entender como Gonçalves desafia a autoridade colonial e os limites que ele enfrenta. Por paródia, ela entende uma forma de imitação “characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text” (p. 6). Segundo esta definição, o humor não é elemento necessário. Nas noveletas de Gonçalves, a substituição dos protagonistas bíblicos por seu oposto representa a inversão irônica de que fala Hutcheon, embora o narrador mantenha sempre o mesmo tom de seriedade.

Apesar de ser um gesto subversivo, a inversão irônica por si só não faz com que a paródia mine a autoridade do texto original. Muito pelo contrário, Hutcheon postula que, paradoxalmente, este modo de expressão quase sempre acaba por fortalecer a mesma ordem que visa ameaçar: “Parody’s transgression ultimately remains authorized – authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions unto itself, thereby guaranteeing their continued existence” (p. 75). Ela conclui que para ser mais do que uma inversão temporária autorizada, o texto paródico tem que perverter o original a fim de chegar a uma verdadeira conversão (p. 83).

As duas noveletas de Gonçalves representam tentativas de desafiar o discurso colonial, não obstante os limites da paródia identificados por Hutcheon. Tanto *Pródiga* como *Virgens loucas* realizam inversões irônicas que cumprem até certo ponto este objetivo, mas, como veremos nas secções a seguir, só esta última explora plenamente o potencial subversivo da imitação, na medida em que tal exploração seja possível.

PRÓDIGA: UMA IMITAÇÃO QUE NÃO CHEGA A SER SUBVERSIVA

Em *Pródiga*, Gonçalves reinterpreta a parábola do Filho Pródigo, transpondo-a para o contexto de um centro urbano em Cabo Verde. O narrador relata como a protagonista, Xandinha, sai da casa da mãe, nhã Ludovina de Chico Isidoro, para “amigar-se” com vários homens até cair na prostituição. Ao longo da noveleta, Xandinha contempla a possibilidade de largar essa vida e voltar definitivamente ao lar materno e a uma vida modesta, mas decente. Lida em termos sócio-históricos, a substituição do Filho Pródigo por uma moça humil-

de – e, além do mais, da figura paterna pela materna – reflete a realidade da época, em que os homens emigravam, abandonando as suas esposas e famílias à pobreza e à desintegração familiar. A ausência do pai em particular é um tema recorrente na literatura cabo-verdiana desde o primeiro romance do arquipélago, *Chiquinho* (1947) de Baltasar Lopes. Em *Pródiga*, tanto a mãe como as duas irmãs de Xandinha são mães solteiras, subsistindo sem a ajuda dos pais dos seus filhos. O crítico Russell Hamilton afirma que uma das características que mais diferencia Gonçalves dos outros escritores da sua geração no arquipélago é a sua preocupação com a condição da mulher cabo-verdiana: “Gonçalves, ao lançar a mulher como protagonista (...), demonstrava uma consciencialização referente à emigração, preponderantemente masculina, e às resultantes convergências sócio-económicas no arquipélago. A mulher é a herdeira da precariedade social e económica oriunda das contingências da emigração e do desemprego” (p. 163). Como já vimos, esta focalização na condição feminina é um componente integral da paródia tanto em *Pródiga* como em *Virgens loucas*.

Embora faltem indícios temporais precisos na noveleta, a história tem lugar em um momento de crise económica na ilha de São Vicente, resultando do declínio do porto do Mindelo. Ao queixar-se da dificuldade de achar um emprego decente para as suas filhas, nhâ Ludovina comenta resignadamente que “São Vicente está como todos nós sabemos” (Gonçalves, *Pródiga*, p. 83). Assumindo uma perspectiva determinista, o narrador culpa a situação precária da ilha pela desgraça de Xandinha: “São Vicente a tinha estragado, como só São Vicente sabe estragar” (p. 57). Se, por um lado, Xandinha é produto do seu meio, por outro, podemos afirmar que o meio reflete a condição dela. Ao longo da noveleta, a violência do vendaval representa não só a hostilidade da natureza e da vida urbana, como também o distúrbio interior da protagonista. Além do mais, ao pintar um quadro de pobreza e miséria, o autor critica, embora indiretamente, a administração colonial, cujo abandono do arquipélago é visto como a principal causa desta condição deplorável.

O problema central de ficar em casa da mãe ou sair nunca é completamente resolvido em *Pródiga*, cujo fim ambíguo tem originado duas interpretações concorrentes. A primeira – articulada pelo crítico Arnaldo França, entre outros – supõe que Xandinha não vai voltar para viver com a mãe. A protagonista tem um momento de epifania perto do fim da noveleta que apóia esta hipótese:

Qualquer coisa de muito profundo associou-se e mudou de alma. Foi como se um eco lhe devolvesse as suas palavras, invertendo-lhes o sentido, transformando-as de desafio arrogante em ameaça, como se, em vez de ela as ter pronunciado, alguém, um estranho, se tivesse aproximado, murmurando-lhe ao ouvido: “Não voltarás a viver em casa da sua mãe” (GONÇALVES, *Pródiga*, p. 86).

De fato, Xandinha parece sofrer uma transformação interior que a marca profundamente, reforçando a sua vontade de ir-se embora.

A interpretação de França não leva em conta, contudo, o fato de que esta transformação é logo abortada pelo último pensamento que Xandinha tem antes de sair para buscar os seus pertences para a mudança: “De qualquer maneira, o futuro está nas mãos de Deus; para quê, então, pensamentos e preocupações? Com o que ele lhe desse, ela se confortaria. (...). Por enquanto, ela estava em casa da mãe, tinha a cachupa garantida. Se aparecessem complicações, haveria sempre tempo para pensar” (*Pródiga*, p. 87). Com esta reflexão, a protagonista parece mudar de idéia mais uma vez, sugerindo outra interpretação, esta defendida por Norman Araújo (p. 160), segundo a qual ela resolve voltar aos cuidados da mãe. Esta leitura da conclusão fica ainda mais persuasiva se levarmos em conta que no fim, em vez de lutar contra o vento (como fazia no começo), Xandinha “aceitava-lhe a brincadeira,” implicando a sua resignação à hostilidade do meio (*Pródiga*, p. 88).

Além de ser um retrato sócio-histórico da vida urbana em São Vicente, *Pródiga* também pode ser lida como uma alegoria da condição colonial de Cabo Verde. Visto desta perspectiva, o dilema subjacente da noveleta – se a protagonista deve ou não voltar à casa da mãe – representa a possibilidade da independência política. De acordo com uma interpretação pós-colonial, a focalização no núcleo familiar evoca a ideologia conservadora do Estado Novo, segundo a qual a nação é uma grande família e Salazar é o pai. Além do mais, a metrópole em si também representa uma figura paterna que se encarrega de “civilizar” as colônias.⁴ Este discurso está esvaziado e invertido em *Pródiga*, já que o pai está perpetuamente ausente e nenhum homem assume as suas responsabilidades familiares.

⁴ Convém notar, porém, que etimologicamente falando o termo *metrópole*, de origem grega, significa “cidade mãe,” o que torna o tema das relações entre mãe e filha – tão central em Gonçalves – ainda mais significativo da perspectiva de uma leitura alegórica e pós-colonial.

Em *Pródiga* a função paterna é assumida por uma figura materna, Nhâ Ludovina. Ela é uma mulher autoritária que cuida das filhas, mas também exige a obediência total. Ela controla todos os aspectos da vida de Xandinha, arranjando um trabalho respeitável para ela e proibindo-a a namorar Toi Nina: “Nhâ Ludovina passou a estar de vigia, ralhava constantemente e afirmou que, se Xandinha se deixasse seduzir, a racharia, pondo-lhe uma perna no norte e outra no sul” (*Pródiga*, p. 63). Na casa da mãe, Xandinha não tem direitos sobre o próprio corpo e, quando necessário, a lei materna se impõe através da violência. Ao descobrir o namoro secreto entre Xandinha e Toi, nhâ Ludovina submete a filha a um exame físico para comprovar a perda da sua virgindade e depois bate nela sem misericórdia. É justamente este autoritarismo da mãe que tinha levado Xandinha a rebelar-se, resultando na sua queda na desgraça. Ao deixar-se seduzir por Toi, ela revela que o motivo de suas ações não é o amor, senão a vingança: “Já que a mamã te despreza, já que a mamã te acha mais pouco do que os outros... Tu podes fazer de mim o que quiseres” (p. 66).

Quando Xandinha volta para casa depois de muito tempo, ela logo percebe que nada tem mudado e que a mãe vai continuar a mandar nela. Do momento em que a protagonista entra pela porta, nhâ Ludovina começa a dar conselhos e ordens à filha, deixando claro que a sua generosidade tem o seu preço: “Ouve comigo, menina, eu é que te digo: deixa-me fazer-te gente” (*Pródiga*, p. 83). A sua casa é remanescente da condição colonial: promete um certo conforto, mas requer a submissão completa. A fantasia que Xandinha nutre de “ser dona da sua casa” espelha o desejo dos cabo-verdianos para a independência política. Os dois sonhos têm os seus atrativos, principalmente a liberdade, mas também significam o desconhecido, além da possibilidade real de uma vida “de fome, de violência, de desordem” (p. 85).

O que parece certo no fim de *Pródiga* é que Xandinha vai ficar no lar materno, mas só enquanto seja conveniente para ela. A possibilidade de sair está sempre lá, para quando for preciso. Xandinha não assume uma atitude clara no fim, mas não é por ambigüidade: ela simplesmente opta por não se comprometer. Se, por outro lado, a protagonista deixasse a mãe para sempre, a novela contaria com mais uma inversão da versão original da Bíblia. Isto não acontece, porém, e a paródia acaba reforçando os limites impostos pelo original, ilustrando o paradoxo identificado por Hutcheon.

Em termos de uma leitura alegórica da noveleta, convém apontar que Gonçalves não propõe a independência política como solução aos problemas de Cabo Verde. Apesar das suas múltiplas inversões irônicas e da denúncia feita através do retrato sócio-histórico e da metáfora, *Pródiga* não chega a ser nem subversivo, nem revolucionário. É, porém, um texto chave tanto na literatura cabo-verdiana como na obra de Gonçalves porque abre o caminho para a geração posterior – e para *Virgens loucas*.

VIRGENS LOUCAS: UMA SEGUNDA “PRÓDIGA”?

Se a imitação em *Pródiga* não atinge o seu potencial subversivo, isto se deve em parte a limites práticos, nomeadamente a censura e o momento político. De fato, a situação em Cabo Verde tinha mudado radicalmente entre os anos 50 e 70. Em 1956, ano da publicação de *Pródiga*, o Estado Novo estava no auge e o Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC) acabava de ser fundado por Amílcar Cabral. Quinze anos depois, o movimento para a independência já tinha ganhado ímpeto tanto na literatura como na política do arquipélago. Foi neste contexto que Gonçalves publicou *Virgens loucas*.

Ao comparar *Virgens loucas* com *Pródiga*, não se pode deixar de observar um número surpreendente de paralelos entre as duas noveletas. Ambas reinterpretam parábolas bíblicas no contexto cabo-verdiano e realizam uma inversão irônica ao tomar mulheres de vida mindelenses como protagonistas. Betinha, a personagem principal de *Virgens loucas* também tem a oportunidade de sair da prostituição para viver com a mãe. Todas estas semelhanças sugerem, portanto, que *Virgens loucas* representa uma tentativa de recompor a noveleta anterior, ou seja, que se trata de uma segunda *Pródiga*, escrita em outras circunstâncias e com outros objetivos. É só em *Virgens loucas*, todavia, que Gonçalves consegue uma exploração plena do potencial subversivo da imitação colonial.

Em *Virgens loucas* o autor retrabalha a parábola das Dez Virgens, situando-a no Lombo, bairro pobre do Mindelo. Outra vez, ele imita um texto bíblico, produzindo uma cópia imperfeita. Em vez das cinco virgens fátuas, as protagonistas são três prostitutas miseráveis: Betinha, Domingas e Nuna. A história em si, porém, é semelhante ao argumento do original. Ao cair da

noite, o trio se dá conta de que o seu candeeiro está vazio e sai à procura de petróleo. Depois de percorrer as ruelas da cidade, elas chegam à loja de nhô Léla. Este se recusa a vender o resto do seu petróleo e bate a porta na cara das três infelizes.

A “loucura” à qual se refere o título vem justamente da tentativa frustrada por parte de Betinha, Domingas e Nuna de superar as circunstâncias da sua existência mesquinha por uma noite e viver como mulheres respeitáveis: “No íntimo das três, resplandecia a esperança de conversa em casa, repousada, decente, sem a cansaça de vadiar pelas ruas à caça de homens” (*Virgens loucas*, p. 132). Trata-se, portanto, de outra imitação, desta vez por parte das próprias personagens que procuram copiar mulheres decentes. Este sonho, como qualquer imitação colonial, é destinado ao fracasso. Ao espiar, na casa de uma vizinha, a mesma cena que ela espera reproduzir com as amigas, Betinha se sente consumida pelo desejo de entrar, mas não ousa transgredir o limite invisível que separa a casa iluminada, símbolo do conforto pequeno-burguês, da rua escura, espaço invadido por prostitutas e outras figuras transgressoras. A lâmpada da sala de estar cria um “contraste gritante com a obscuridade do exterior” onde ficam paradas Betinha, Domingas e Nuna. Esta cena simboliza perfeitamente como elas estão condenadas a estar sempre de fora, olhando para dentro. Na parábola das Dez Virgens, a porta que bate representa a oportunidade perdida de entrar no Paraíso, enquanto em *Virgens loucas* ela é metáfora da exclusão social.

Em sua leitura de Bhabha no ensaio *Entre Próspero e Caliban*, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos reitera que a raça é causa do fracasso da imitação colonial: “No contexto colonial, a raça é símbolo (da) diferença e, no fundo, a causa do insucesso da imitação, já que não permite mais que uma presença incompleta” (p. 32). É o olhar europeu que impõe esta diferença no colonizado. Bhabha assevera que a imitação colonial só pode realizar o seu potencial subversivo ao produzir um olhar de alteridade que cria uma visão parcial da presença do colonizador. Ele descreve este processo nos seguintes termos: “The look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, (...) the observer becomes the observed and ‘partial’ representation rearticulates the whole notion of *identity* and alienates it from essence” (p. 89, ênfase de Bhabha). Em *Virgens loucas*, Gonçalves utiliza esta mesma estratégia ao descrever Betinha e Nuna, as duas personagens de cor negra na novele-

ta, em termos das suas identidades raciais, expondo a ambivalência sobre a qual o discurso racista do colonialismo é construído.

Betinha, a primeira a ser descrita, é, segundo o narrador, a mais nova e bonita das três protagonistas: “Betinha era a única engraçada: mulata, de corpo ainda jovem, fisionomia delicada e – feição que se destacava contrastando com a tonalidade escura da pele – os olhos de pupila verde com um brilho de primitiva” (*Virgens loucas*, p. 116). Gonçalves apropria a terminologia colonial ao escolher a palavra *primitiva* para caracterizar a protagonista mestiça. Neste contexto, porém, o adjetivo descreve os olhos verdes de Betinha em vez da sua pele escura, invertendo a lógica colonial que associa a raça branca com a civilização e a negra com o primitivismo. Esvaziado do seu significado derogatório, o termo se torna ambivalente. Esta ambivalência é ainda mais aguda no contexto da cultura lusófona, na qual os olhos verdes são um tropo recorrente da beleza da mulher portuguesa. É precisamente nesta ambivalência que Bhabha identifica a possibilidade do gesto subversivo: “The *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority” (p. 88, ênfase de Bhabha).

É significativo que Nuna, a personagem com menos destaque na noveleta, é descrita por sua reflexão em um espelho: “Nuna mirou a um espelhinho embaciado pelo azebre o rosto negro, cansado, os lábios grossos, pintados, os olhos turvos – olhos de refilona, com a revolta no fundo” (*Virgens loucas*, p. 119). O adjetivo *turvos*, significando tanto *escuras* como *perturbados*, ilustra bem ao nível da linguagem como a cor preta é carregada de conotações negativas. Proverbais janelas da alma, os olhos refletem, no caso de Nuna, uma confusão ou desordem interior. O que o narrador descreve, porém, não são os olhos da protagonista, senão a sua reflexão deturpada por um espelho defeituoso. Este “espelhinho embaciado pelo azebre” simboliza o discurso colonial, que tenta impor a inferioridade no outro. O espelho reflete o olhar de alteridade de Nuna e revela a presença incompleta do colonizador, desestabilizando, assim, a autoridade investida no olhar europeu.

Nos dois exemplos anteriores, tanto a Betinha como a Nuna são descritas pelo narrador em termos de suas identidades raciais respectivas, esta como negra e aquela como mulata. Em contraste, a descrição da terceira protagonista, Domingas, carece de qualquer referência explícita relativa à raça: “Era a mais feia, bochechuda, macilenta, caminhando para obesa, duramente castiga-

da pela vida” (*Virgens loucas*, p. 116). Segundo a lógica ocidental, o outro é sempre definido em oposição ao mesmo, enquanto este, por representar o centro, não precisa de identificação explícita. Em outras palavras, a omissão de uma referência à raça de Domingas sugere que ela é branca. O adjetivo *macilenta*, com o seu duplo significado de *pálida* e *amortecida*, apóia esta hipótese, mas também desestabiliza ao nível lingüístico o valor tradicionalmente positivo da brancura. Além do mais, o fato de que Domingas tem mais em comum com Betinha e Nuna, duas mulheres de cor negra, por ser pobre e infeliz, do que com o ideal da mulher européia e branca também desmorona a identidade racial tal como ela é construída pelo discurso colonial.

Voltando à descrição de Nuna, a metáfora do espelho expõe como o olhar do colonizador europeu impõe uma identidade inferior, baseada na diferença racial, no sujeito colonial. Ao contemplar a sua reflexão, Nuna é posta como mediadora entre o que ela vê e o que o narrador descreve, mostrando como ela reproduz inconscientemente o mesmo discurso racista do qual ela é produto. Em contraste, Betinha, ao observar fascinada a chama do candeeiro de nhô Léla perto do fim da noveleta, sofre uma transformação profunda neste respeito. Ela tem uma epifania que permite que ela saia desse “jogo de espelhos,” para usar a expressão de Santos:

Efeito desta fascinação, crescia nela um sentimento de irremediável desastre, de vida sacrilegamente poluída, o qual se exprimia por um grito íntimo de agonia. “A minha vida! Que fiz da minha vida?” E era acompanhado da certeza de que ela seria repelida todas as vezes que, no seu impulso de mulher-borboleta, tentasse aproximar-se da luz (GONÇALVES, *Virgens loucas*, p. 139).

É neste instante que Betinha se dá conta de que o seu ato de imitar é apenas isso, uma imitação imperfeita. A partir deste momento, o seu sonho de copiar as mulheres decentes do Mindelo com as suas lâmpadas elétricas começa a dissipar, levando-a a desejar uma luz que seja só dela, um desejo exprimido na sua última exclamação na noveleta: “Quero ter a minha luz! Pequena, sim, mas aquela é que há de ser minha” (p. 142). A luz se torna, assim, metáfora de uma identidade própria e o auto-respeito. Ela também pode ser lida alegoricamente em termos de uma nova solução aos problemas do arquipélago, nomeadamente a independência política.

Com respeito à paródia, Hutcheon dá uma pista sobre como superar o paradoxo deste modo de expressão a fim de subverter a autoridade representada pelo texto original: “The parodic text is granted a special license to transgress the limits of convention, but (...) it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied – that is, quite simply, within the confines dictated by recognizability” (p. 75). Embora o que Hutcheon tem em mente inclua mudanças radicais no âmbito do estilo e da linguagem, é possível argumentar que qualquer modificação na paródia que a torna irreconhecível poria em questão a autoridade do original.

Ao comparar os fins das duas noveletas, fica claro que *Pródiga* obedece aos limites do reconhecível, enquanto *Virgens loucas* os ultrapassa. Na parábola do Filho Pródigo, a volta do filho é fundamental para a moral da história. Embora a moral de *Pródiga* não seja a mesma, a história segue este padrão básico. Mesmo a ambigüidade final não faz com que a noveleta escape por completo o paradoxo inerente à paródia. No caso das Dez Virgens, por sua vez, é imprescindível que a parábola termine com o fechar da porta para simbolizar a exclusão perpétua do Céu. *Virgens loucas* não respeita esta convenção porque a história das três protagonistas continua, mesmo depois que nhô Léla bate a porta. De fato, a noveleta fecha com o desejo de Betinha para uma luz própria, implicando a esperança no futuro. Mais do que uma última inversão irônica, esta modificação torna o fim da paródia irreconhecível, fazendo com que a noveleta supere, de certa forma, o paradoxo de Hutcheon.

Em contraste com *Pródiga*, *Virgens loucas* vai além das inversões irônicas e das metáforas, desestabilizando a autoridade colonial ao expor a ambivalência inerente ao seu discurso e à própria imitação. Desta maneira, Gonçalves consegue uma maior distância crítica e a noveleta atinge o seu potencial subversivo.

CONCLUSÃO

Além do universalismo

Para a maioria dos críticos que tem escrito sobre ele, Gonçalves representa o primeiro exemplo do universalismo nas letras cabo-verdianas, um exemplo inspirado nas obras primas dos grandes escritores europeus do século

XIX, como Balzac, Flaubert, Dostoievski e Eça de Queiroz, entre outros. Segundo os seus contemporâneos, ele era “o mais europeu dos escritores cabo-verdianos” (MARGARIDO, p. 417), um natural do arquipélago que “andava (...) por Lisboa como em terra sua” (FERREIRA, p. 75) e por isso até foi acusado de ter, pelo menos em certa fase da sua vida, “preocupações demasiado europeias” (Baltasar Lopes, citado por França, prefácio de *Terra de Promissão*, p. 10). O que parece certo é que Gonçalves nunca aderiu completamente ao projeto dos claridosos, que procuravam a essência da identidade cabo-verdiana através da exploração de temas como a estiagem, a fome e a seca. *Pródiga* e *Virgens loucas* revelam, contudo, uma preocupação aguda com a situação de Cabo Verde, pondo em questão a classificação do autor como universalista.

Este rótulo é problemático por outras razões também. A prosa de Gonçalves é pouca lida fora do arquipélago e não atinge, portanto, o tal “universalismo” – se é que esta qualidade realmente existe. Ainda mais preocupante, todavia, é o fato de que designar Gonçalves de *universalista* automaticamente o reduz a apenas uma imitação – imperfeita, claro – do escritor europeu e ignora a intenção subversiva que infunde a sua obra. Assim, o rótulo de universalista terá que ser descartada e releituras pós-coloniais empreendidas para chegar a uma plena apreciação da contribuição deste autor à literatura cabo-verdiana.

Abstract: Despite wide recognition as one of Cape Verde’s most talented twentieth-century authors, António Aurélio Gonçalves has received little scholarly attention to date, in large part because of the misconception that his writing is more universal than Cape Verdean. This essay proposes a post-colonial reading of two of Gonçalves’s novelettes, “Pródiga” and “Virgens loucas,” both of which are based on Biblical parables. An examination of these two works in light of Homi Bhabha’s concept of imitation and Linda Hutcheon’s study on parody reveals their subversive nature and puts into question the characterization of Gonçalves as a “universal” or “Europeanized” writer.

Keywords: António Aurélio Gonçalves, “Pródiga,” “Virgens loucas,” imitation, parody, post-colonial studies.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Norman. *A study of Cape-Verdean literature*. Chestnut Hill (MA): Boston College, 1966.
- BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- BROOKSHAW, David. Cape Verde. In: CHABAL, Patrick (ed.). *The Post-Colonial Literature of Lusophone Africa*. Evanston: Northwestern UP, 1996.
- Ferreira, Manuel. António Aurélio Gonçalves, cabo-verdiano universalista. *Colóquio/Letras*, 83:75-77, 1985
- FRANÇA, Arnaldo. Prefácio. António Aurélio Gonçalves. *Recaída*. Lisboa: Vega, 1993, p. 7-19.
- _____. Prefácio. *Terra da promessa*. António Aurélio Gonçalves. Lisboa: Caminho, 2002, p. 9-18.
- GONÇALVES, António Aurélio. *Noite de vento*. Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. Pródiga. In: GONÇALVES, António Aurélio. *Noite de vento*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 47-88.
- _____. Virgens loucas. In: GONÇALVES, António Aurélio. *Noite de vento*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 115-142.
- HAMILTON, Russell. *Literatura africana, literatura necessária*. Vol. 2. Lisboa: Edições 70, 1987.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York and London: Methuen, 1985.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980. (Ensaio 3).
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (org.). *Entre ser e estar – raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento, 2002, p. 23-85.